

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**Facultad de Geografía e Historia**

**Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes**

Tesis doctoral:

Lo sensual, lo erótico y lo sexual en la pintura barroca española

Autora: Candelas Argüello del Canto

Director: Eduardo Azofra Agustín

Salamanca, 2018



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**Facultad de Geografía e Historia**

**Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes**

Tesis doctoral:

Lo sensual, lo erótico y lo sexual en la pintura barroca española

Salamanca, 2018

Autora: Candelas Argüello del Canto

Director: Eduardo Azofra Agustín

Visto bueno



I.	Introducción .....	1
1.	Metodología .....	7
2.	Preámbulo. Consideraciones previas .....	14
II.	Contexto. la Contrarreforma .....	¡Error! Marcador no definido.
III.	La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro	¡Error! Marcador no definido.
IV.	Coleccionismo.....	¡Error! Marcador no definido.
1.	La Colección Real.....	¡Error! Marcador no definido.
2.	Colecciones privadas .....	¡Error! Marcador no definido.
V.	Liberalidad del Arte .....	¡Error! Marcador no definido.
1.	Los pleitos y sus defensas .....	¡Error! Marcador no definido.
1.1.	Los impuestos y las soldadas .....	¡Error! Marcador no definido.
1.2.	El pleito de Carducho .....	¡Error! Marcador no definido.
1.3.	Los pintores contra la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores de Madrid ..	¡Error! Marcador no definido.
1.4.	La reclamación de los pintores de Zaragoza a las Cortes	¡Error! Marcador no definido.
1.5.	Velázquez y la Orden de Santiago .....	¡Error! Marcador no definido.
2.	Las academias .....	¡Error! Marcador no definido.
2.1.	Las academias de Sevilla.....	¡Error! Marcador no definido.
2.2.	Las academias de Madrid .....	¡Error! Marcador no definido.
2.3.	La academia de Valencia .....	¡Error! Marcador no definido.
2.4.	La academia de Barcelona .....	¡Error! Marcador no definido.
3.	Los tratados y pareceres.....	¡Error! Marcador no definido.
3.1.	<i>Noticia para la estimación de las artes</i> de Gutiérrez de los Ríos	¡Error! Marcador no definido.
3.2.	<i>Discursos apologéticos</i> de Juan de Butrón en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura que es liberal de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se rediben .....	¡Error! Marcador no definido.
3.3.	<i>El Arte de la Pintura</i> de Francisco Pacheco .....	¡Error! Marcador no definido.
3.4.	<i>Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes Universidad de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras lascivas y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas.....</i>	¡Error! Marcador no definido.
3.5.	<i>Los Diálogos de la pintura</i> de Vicente Carducho....	¡Error! Marcador no definido.
3.6.	<i>Discursos practicables</i> de Jusepe Martínez .....	¡Error! Marcador no definido.
3.7.	<i>Museo pictórico y Escala óptica</i> de Antonio Palomino	¡Error! Marcador no definido.
4.	Las cartillas de dibujo .....	¡Error! Marcador no definido.
4.1.	<i>Tratado de la pintura sabia</i> de Fray Juan Andrés Ricci	¡Error! Marcador no definido.
4.2.	<i>Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura</i> de José García Hidalgo	¡Error! Marcador no definido.

**VI. La representación de la deshonestidad..... ¡Error! Marcador no definido.**

**1. Lo sensual.....¡Error! Marcador no definido.**

1.1. Las cartillas de dibujo y los estudios anatómicos ... **¡Error! Marcador no definido.**

1.2. La figura de Cristo en las escenas de la Pasión..... **¡Error! Marcador no definido.**

**2. Lo erótico.....¡Error! Marcador no definido.**

2.1. María Magdalena ..... **¡Error! Marcador no definido.**

2.2. San Sebastián ..... **¡Error! Marcador no definido.**

2.3. Otros santos y mártires ..... **¡Error! Marcador no definido.**

2.4. La Caridad romana ..... **¡Error! Marcador no definido.**

2.5. Pintura mitológica ..... **¡Error! Marcador no definido.**

2.6. El retrato de faldriquera ..... **¡Error! Marcador no definido.**

**3. Lo sexual.....¡Error! Marcador no definido.**

3.1. La tentación..... **¡Error! Marcador no definido.**

3.2. Murillo como pintor de temas populares y ¿eróticos?¡Error! Marcador no definido.

3.3. El “regazo de Venus” ..... **¡Error! Marcador no definido.**

3.4. Las tapadas ..... **¡Error! Marcador no definido.**

**VII. Conclusión.....389**

**VIII. Bibliografía .....397**

## Introducción





### **I. INTRODUCCIÓN**

La pintura del Siglo de Oro en España quizás sea una de las más estudiadas y tratadas, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Mucho es lo que se ha escrito, pero hasta hace apenas unas décadas los planteamientos parecían seguir una misma línea. Desde que Ceán Bermúdez publicara en 1800 el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores en Bellas Artes*, seguido por Menéndez Pelayo y su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Madrid 1883-1889), basados, principalmente en los tratados de Francisco Pacheco y de Antonio Palomino, la tónica que se había seguido era la de una visión conservadora y contrarreformista del arte de este periodo.<sup>1</sup>

Será a partir de las últimas dos décadas del siglo pasado cuando comenzaron a sucederse una serie de estudios en los que, poco a poco, se fue planteando que no toda la pintura era pía y que los coleccionistas del momento estaban interesados en pinturas de diferente temática, no solo religiosa. Nos estamos refiriendo a estudios como los de Rosa López Torrijos, Cristina Cañedo Argüelles, Jonathan Brown y, sobre todo, Javier Portús Pérez,<sup>2</sup> los que han sembrado el germen de esta investigación que aquí se presenta. En ellos se muestra una realidad mucho más amplia y variada que la “académica tradicional”, en la que vislumbramos a patronos de las artes españolas llegados, en su mayoría, de Italia e interesados por las mitologías y los desnudos, y también a artistas inclinados hacia el estudio anatómico, vislumbrado sobre todo

---

<sup>1</sup> Hemos decidido citar a los dos historiadores españoles más antiguos, aunque no por ello nos olvidamos de mencionar dentro del mismo contexto a Werner WEISBACH con sus obras *El barroco. El arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa Calpe, 1942 (1ª ed. 1921); y *El arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, Labor, 1934 (1ª ed. 1924); Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, encuentro, 2001 (1ª ed. 1932).

<sup>2</sup> ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985; CRISTINA CAÑEDO ARGÜELLES, *Arte y teoría: La contrarreforma y España*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, 1982; JONATHAN BROWN, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el s. XVII*. Madrid, Nerea, 1995; JAVIER PORTÚS PÉREZ, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554- 1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998.

## ***Introducción***

en los dibujos, y otros que buscan ampararse en temas religiosos o populares para satisfacer los anhelos más carnales y humanos. El atisbo de esta realidad del siglo XVII nos llevó a plantearnos numerosas cuestiones, entre las que destacan dos: ¿cuántas obras mitológicas o en las que se mostrase algún desnudo se encuentran hoy destruidas o en manos privadas? ¿a qué es debida esa visión, quizá excesivamente cándida y rigurosa, de la pintura barroca española? A la primera de las cuestiones es prácticamente imposible dar una respuesta, teniendo en cuenta la cantidad de pintores y artistas, en su mayoría marginales, que se trabajaron en este periodo. A la segunda intentaremos dar algo de luz con este estudio, siguiendo la línea trazada por autores como los previamente citados.

Desde estas páginas planteamos una defensa de los pintores hacia su arte como noble y liberal basada en el decoro y el “buen hacer” como opción primordial. Como se desarrollará más adelante, esta defensa es fundamental para los pintores españoles, siendo además un factor que los diferencia, en gran medida, de sus homónimos italianos o flamencos con los que frecuentemente han sido comparados. Esta divergencia a la que nos referimos fue una cuestión fundamental que persiguieron los artistas más destacados del momento, y a la que se sumaron también organizaciones semigremiales. La consideración de la pintura como un arte liberal suponía un gran avance en el estatus de los artistas. No solo les permitía el acceso a menciones honoríficas, como la membresía concedida a Velázquez de la Orden de Santiago, o a hidalguías, sino que también implicaba una serie de exenciones; así, los profesionales de las artes liberales estaban exentos de pagar los impuestos provenientes de su ejercicio laboral, o de dar alojamiento y manutención a los soldados, si fuese necesario. Por ello, no es de extrañar que en este momento varias fuesen las voces y los agentes que se levantaron para defender la honorabilidad y, por ende, la liberalidad del arte de la pintura. Por un lado, existieron varios pleitos entre artistas y la hacienda pública, siendo el más sonado el que interpusieron en 1625 varios pintores de la villa de Madrid liderados por Vicente Carducho,<sup>3</sup> llegando a declarar testigos tan

---

<sup>3</sup> El primero en defender la pintura en el periodo contrarreformista español y litigar por el reconocimiento de su producción fue El Greco. En este caso hemos optado por no incluirlo en este trabajo ya que debido a sus especiales características y singularidad personal nos es muy

## ***Introducción***

ilustres como Lope de Vega y que dio como resultado un texto de defensa por parte del abogado Juan de Butrón, que desgranaremos en su momento, al igual que haremos con el tratado artístico que publicó el propio Carducho en 1633, a la manera italiana renacentista, titulado *Diálogos de la pintura*.

Esta batalla por separar el ejercicio artístico del gremial, ya librada y ganada con anterioridad en Italia, se había extendido a otros países. En la península itálica, concretamente en la Toscana, la lucha no fue emprendida únicamente por los pintores, también los escultores y los arquitectos demandaron el reconocimiento de su profesión. Anthony Blunt<sup>4</sup> desgrana los diversos medios que fueron utilizados para tal propósito; entre otros, buscar la relación y estima de personalidades destacadas, o relacionar el arte en cuestión directamente con un arte liberal, ya fuese la poesía con la pintura o la geometría y aritmética con la arquitectura y la escultura. Pero, sin duda, el medio fundamental fue la tratadística creada por los propios artistas. En ella pusieron de manifiesto dichas relaciones con las artes liberales. A la manera académica sentaban las bases de su profesión y, además, los tratados iban dedicados a las más altas instancias. Veremos que algo similar ocurre en la España del Siglo de Oro y que en esta defensa va a existir una relación de lo bueno con lo decoroso, de lo decoroso con lo honesto y de lo honesto con lo noble. Precisamente, este último aspecto será la razón que llevará a los tratadistas españoles del Siglo de Oro a rechazar de

---

complicado encuadrarlo dentro de un periodo o un estilo concreto sin suscitar controversia o dudas sobre la adecuación. En ocasiones ocurre que surge un artista que aún situándose cronológicamente en un momento y lugar determinado su manera de hacer, su pensamiento y formación se desmarcan completamente de la de sus contemporáneos. Esto ocurre con la pintura de El Greco, comienza su andadura como pintor de iconos, posteriormente se forma en Italia, y para cuando llega a España el resultado final de su producción no se parece en nada a lo que se hace ni dentro ni fuera del país. Además, cabe destacar el uso que hace del color típicamente manierista y las estilizaciones corporales que podemos ver en su producción religiosa, el uso contrastado de la luz y de los fondos oscurecidos de algunas obras se acercan más al barroco; en algunos casos como la obra del *Laocoonte*, *La resurrección de la carne* y los paisajes de la ciudad de Toledo podrían perfectamente haber sido realizados en la época de las vanguardias, o retratos como *La dama del armiño* o los que realiza de su hijo, el también artista Jorge Manuel Theotocopouli, que sorprenden por su naturalidad. Por esta gran variedad de obras y de técnicas a la hora de llevarlas a cabo, consideramos que es muy difícil estudiar su producción si no es de una manera aislada y utilizando una metodología más ligada a la biográfica.

<sup>4</sup> Anthony BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 2007.

## ***Introducción***

plano la realización de las pinturas “deshonestas” o que puedan poner en entredicho el buen hacer de su profesión.

Es necesario, así mismo, puntualizar aquí la cronología del periodo a tratar. Múltiples vuelven a ser las fechas dadas para el Siglo de Oro, en gran medida debido a que los movimientos culturales nunca se ajustan a centurias exactas. Es imposible acotar un periodo artístico a números y cifras concretas, ya que los estilos y las ideas suelen solaparse en el tiempo sin entender de cambios de siglo. Huizinga señala que: *La división de la historia en periodos, aunque indispensable, tiene un valor secundario, es siempre imprecisa y fluctuante y, hasta cierto punto, arbitraria [...].*<sup>5</sup>

En este estudio tomaremos con frecuencia como punto de partida el 4 de diciembre de 1563, fecha en la que se promulga la sesión XXV del Concilio de Trento y que es, aparentemente, el momento en el que se establecen las bases de la pintura contrarreformista. Pero esta fecha dista mucho del 13 de septiembre de 1598, fecha en la que fallece el monarca Felipe II y que ha sido utilizada como punto de partida para el comienzo de la penetración del barroco en la península. Sea como sea, ninguna de las fechas se ajusta al 1600, ni el comienzo del siglo XVII supone una ruptura con lo realizado con anterioridad. Por ello, el periodo del que trataremos no incluirá una cronología concreta, ya que en la materia que nos ocupa se han tomado como fechas de inicio tanto la difusión de las normas conciliares a partir de 1563 como el fallecimiento de Juan Pantoja de la Cruz en 1608. La misma problemática que marca el comienzo la vamos a encontrar con el establecimiento del final, que oscilará entre el año 1700, cuando fallece Carlos II y la dinastía borbónica introduce a renglón seguido el gusto francés en España, y el primer tercio del siglo XVIII, en el que encontramos las publicaciones de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino y *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse* de Juan Interián de Ayala, ambos aún de corte muy conservador.

Un último aspecto por tratar es el concerniente a las imágenes y su distribución. Como hemos apuntado anteriormente, existe un número muy

---

<sup>5</sup> Johan HUIZINGA, *El concepto de la Historia y otros ensayos*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 71.

## ***Introducción***

limitado de obras de carácter erótico de este periodo, bien por su pérdida o porque se encuentren en manos privadas. Como señala Maite Zubiaurre en su libro dedicado al erotismo en el modernismo español,<sup>6</sup> es complicado en nuestro país realizar una investigación de este calado porque todo lo relacionado con la sexualidad se ha reprimido como si prácticamente se tratase de un aspecto más de la cultura nacional. Así mismo se lamenta la autora de la inexistencia en la actualidad de archivos que traten sobre lo erótico con un cierto grado de oficialidad, como existen en otros países,<sup>7</sup> ya que supone la prolongación del oscurantismo sobre una parte muy importante de nuestra cultura. La represión ideológica y fisiológica parece haber sido una constante a lo largo de la historia de nuestro país. Quizá se deba a la moralidad religiosa que hasta no hace mucho ha invadido todos los ámbitos de nuestra vida, y que incluso hoy en día aún parece hacerlo. Es lamentable, por lo tanto, que sea tan complicado poder acceder a documentación o a estudios que traten el tema del erotismo con un cierto grado de rigor. Si bien es cierto que el acceso a este tipo de apartados en otros países puede resultar un tanto restringido, al menos existe. Da la sensación de que aún hoy nos resulta embarazoso ese aspecto de nuestra vida. Hay que entender, además, que si la autora ya citada menciona este problema a la hora de realizar su investigación, centrada en las primeras décadas del siglo XX, momento en el que se empezó a experimentar una mayor libertad, tanto más cabe destacar la dificultad que para nosotros resulta ahondar en este aspecto en el siglo XVII, teniendo en cuenta que los referentes que pudiesen existir han sido cribados durante siglos, momentos en lo que quizá no interesaba que esos aspectos saliesen a la luz.

En nuestro estudio hemos decidido catalogar las imágenes acorde a tres términos: lo erótico, lo sensual y lo sexual; términos que suelen ser utilizados como sinónimos. La línea que separa lo erótico de lo sensual, incluso con lo pornográfico, que en este caso no trataremos, es muy fina y en múltiples

---

<sup>6</sup> Maite ZUBIAURRE, *Culturas del erotismo en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2014, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibidem*. La autora cita la biblioteca del British Museum de Londres donde existe una sección dedicada al erotismo y la sexualidad, al igual que ocurre en la Biblioteca Nacional de París.

## ***Introducción***

ocasiones difusa. La separación es tan compleja que en muchas ocasiones encontramos que la diferencia no la marca la intencionalidad de la imagen sino la interpretación que de ella hace el espectador, entramos en este caso en el terreno de las teorías de la recepción, aspecto que vamos a abordar con más detalle en el apartado de la metodología.

La definición oficial de “erótico” por parte de la RAE engloba lo relativo al amor sensual, lo relativo al amor o habla de “Una atracción muy intensa, semejante a la sexual, que se siente hacia el poder, el dinero, la fama...”.<sup>8</sup> Por su parte, lo “sensual” entra en el ámbito de las sensaciones de los sentidos, de su deleite y satisfacción, y en última instancia también se trata del deseo sexual.<sup>9</sup> Según esto cabría interpretar que lo erótico trata de pulsiones sexuales, de pasión amorosa, mientras que la sensualidad es algo mucho más etéreo, que trata del goce y la recreación de los sentidos, algo que puede disfrutarse sin necesidad de llegar a lo sexual, puesto que se da en última instancia. En definitiva, lo erótico excita de manera intencionada y consciente, mientras que lo sensual produce goce e incita sin que tenga que existir una intencionalidad puramente sexual; esta es la diferenciación que nosotros vamos a aplicar a la hora de clasificar las obras. Las imágenes de desnudos realizadas como estudios anatómicos no han sido creadas para excitar sino para instruir, pero cabe la posibilidad de que suscitasen un cierto arrobamiento o deseo, en este caso estaríamos hablando de “lo sensual”; mientras que una pintura que escudándose en un tema religioso muestra los senos de una mujer o el cuerpo desnudo de un muchacho tiene la clara intención de excitar y, por lo tanto, estaríamos entrando en el terreno de “lo erótico”. Como veremos en la parte dedicada a la Contrarreforma, para Weisbach el erotismo constituye uno de los cinco aspectos fundamentales del Barroco.<sup>10</sup>

Vinculado con este aspecto erótico de la religión del que habla Weisbach encontramos una diferenciación que, aunque no incluye el concepto de lo sensual, es interesante reseñar aquí porque a lo largo del estudio veremos algunas referencias. Georges Bataille<sup>11</sup> al hablar del erotismo distingue tres formas: la

---

<sup>8</sup> Vid. <http://dle.rae.es/?w=er%C3%B3tico&m=form&o=h> (01/10/2015)

<sup>9</sup> Vid. <http://dle.rae.es/?w=sensual&m=form&o=h> (01/10/2015)

<sup>10</sup> Werner WEISBACH, *El barroco. El arte...*

<sup>11</sup> George BATAILLE. *El erotismo*. Barcelona, Ed. Tusquets, 1997, pp. 20-30

## ***Introducción***

primera es el de los cuerpos, este es el más brutal según el autor, el que se mueve por el impulso puramente sexual; en segundo lugar se encuentra el de los corazones, en el que intervienen los sentimientos de amor; por último, está el erotismo sagrado, el espiritual, el que provoca oleadas de deseo interno de acercarse a la divinidad y el gozo que ello significa y se relaciona directamente con el misticismo.

Para finalizar abordaremos imágenes relacionadas con lo puramente sexual. La RAE en este caso es muy escueta: “perteneciente o relativo al sexo”.<sup>12</sup> En nuestro caso no se trata de pornografía puesto que no nos consta tal actividad en la España de la Edad Moderna, aunque no es desdeñable que a la península llegasen grabados italianos que hoy calificaríamos de pornográficos.<sup>13</sup> Lo sexual aquí tratado será lo que hace referencia directa al pecado de la carne, a la lujuria, encarnado en prostitutas que, como veremos, son representadas de una manera mucho más púdica de lo que cabría esperar.

### **1. Metodología**

A la hora de enfrentarnos a una obra de arte, en nuestro caso a la pintura, el contexto lo es todo. Como forma de expresión, el arte utiliza su propio lenguaje, que varía según la época y el lugar. Sin comprender la historia y el momento en el que la pieza se desarrolla, la interpretación puede, en el mejor de los casos, ser superficial, y en el peor, errada. Por ejemplo, sin conocer la mitología hindú, un occidental al ver una representación de Ganesha posiblemente piense que es una representación humanizada de un elefante, pero no entenderá que se trata de una de las deidades más importantes del hinduismo. Lo mismo ocurre a la hora de tratar una pintura del pasado, aunque reconozcamos las formas, en ocasiones nos cuesta acceder al fondo.

En este sentido, resulta conveniente afrontar este trabajo desde la perspectiva de la historia cultural, o historia de las mentalidades, como

---

<sup>12</sup> Vid. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=sexual> (01/10/2015)

<sup>13</sup> Existe una serie de grabados titulada *I modi*, dibujada por Giulio Romano, grabada por Marcantonio Raimondi y publicada en 1520, en los que aparecen diferentes parejas de la historia y mitología clásica en posturas explícitamente sexuales. Además, hay otra de similares características sin fechar de manera concreta cuyos dibujos se atribuyen a Agostino Carracci (1557- 1602).

## ***Introducción***

metodología de trabajo. Hay que tener en cuenta que de un mismo hecho pueden aflorar diversos, e incluso opuestos, puntos de vista e interpretaciones, y dependiendo de cada investigación la forma de abordarla es diferente. En esta tesis nos interesa trabajar desde este sistema porque nos resulta el más completo, puesto que en él hay cabida para lo mejor de cada uno de los otros, y permite al mismo tiempo que sea matizado o complementado por los demás. Si entendemos el arte como un medio de expresión individual y social de su propio tiempo, lo primero que debemos hacer es comprender el contexto social en el que se desarrolla. Es precisamente en este ámbito donde la historia cultural o historia de las mentalidades, como Peter Burke considera más adecuado llamarla,<sup>14</sup> aporta su mayor valor, puesto que presta atención a todas y cada una de las áreas que conforman la realidad y las entiende como determinantes o condicionantes de las demás, concibiendo la pintura como un documento histórico más, con la misma validez que un texto escrito.<sup>15</sup> Desde un punto más gráfico, podríamos plantearlo de la siguiente manera: una realidad histórica que se da en un momento y en un lugar determinado, es un como un cubo de Rubik que está compuesto por diferentes módulos que tienen así mismo varias caras y facetas que entran en conexión con las demás para formar la totalidad, si excluimos uno de los módulos o le falta alguna de las caras el conjunto queda incompleto. Por supuesto, somos conscientes de las limitaciones que el acceso al pasado nos plantea y cuanto más lejano en el tiempo sea, tantos más vacíos vamos a encontrar, pero precisamente por ello los investigadores han de ser lo más rigurosos posibles y servirse de todos los medios y manifestaciones a su alcance. Por ello, la historia de las mentalidades se nutre tanto de los documentos oficiales como de las imágenes o la literatura, aunque estas contradigan lo que exponen los primeros. Debemos de ser conscientes de que las fuentes oficiales escritas aportan la visión, el legado y la imagen que el Estado o la Iglesia, como instituciones oficiales de poder, quieren transmitir, pero por ello convendremos en que tomar estos testimonios al pie de la letra, sin haber sido sometidos a la

---

<sup>14</sup> Peter BURKE. *Formas de Historia Cultural*. Madrid. Ed. Alianza, 2006.

<sup>15</sup> Le Goff respalda esta visión en, Jaques LE GOFF, *Pensar la Historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 13.



## ***Introducción***

crítica razonada de lo que nos cuentan el resto de testigos históricos, es un error, un grave error.

Como todo método que se precie tiene sus detractores y el enfoque más tradicional de la historia cultural ha recibido diversas objeciones. En general, sus opositores se han basado en que es un método que se aleja de la sociedad, al entender “cultura” como sinónimo de cultura erudita y que en base a ello crea una homogeneización social en la que existe un consenso cultural que conforma el *espíritu de la época o del tiempo*, siguiendo la expresión hegeliana, como base inamovible que se transmite de unos individuos a otros conformando la idea de la tradición. Por supuesto, vemos las similitudes de las críticas vertidas a la historia cultural inicial, ejemplificada en las figuras de Jacob Burckhardt, Aby Warburg o Johan Huizinga, con las que cabría realizar a la historia social realizada por Arnold Hauser.<sup>16</sup> Aunque sí puede que en su origen tuviesen puntos en común, la historia cultural es consciente de que la historia no es un todo establecido y que se encuentra abierta a una constante reelaboración, siendo Huizinga uno de los primeros que plantea que en las sociedades existen diferentes sectores del saber y que hay que tenerlos todos en cuenta para poder conformar una idea del conjunto de la realidad.<sup>17</sup> No puede ser factible el concebir que en una sociedad existen grupos “con cultura” y grupos “sin cultura”, hay diferentes culturas dentro de una misma sociedad y, a su vez, se produce un trasvase de conocimiento y formas de entender el mundo entre ellas. Si, trayéndolo a nuestro tema, hablamos de la pintura del Barroco y sabemos que es un mundo de apariencias y lenguajes codificados, no resulta imposible suponer que lo que entendía y percibía un aldeano al ver una pintura, de la temática que fuera, no era lo mismo que lo que interpretaba un cardenal. Baxandal es muy tajante al respecto cuando afirma que es *absurdo pretender que exista una forma apropiada para observar cuadros*.<sup>18</sup>

Aquí entramos en un aspecto que hemos de tener siempre presente, pero que al mismo tiempo es quizá el más complicado de conseguir, al requerir un

---

<sup>16</sup> Arnold HAUSER, *Sociología del arte*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.

<sup>17</sup> Johan HUIZINGA. *El concepto de Historia...*, p. 16.

<sup>18</sup> Michael BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 10.

## ***Introducción***

gran esfuerzo por parte del investigador, la recepción. Es complicado porque demanda de quien interpreta una obra de arte lo haga, no desde el punto de vista histórico cultural en el que se encuentra, si no en el del espectador de su momento, para lo cual es necesario que haya adquirido previamente un profundo conocimiento del periodo que estudia. La recepción y las teorías que la conforman es una parte fundamental de la historia cultural, pero tan compleja y criticada como esta. En el ámbito de la literatura se habían propuesto ya postulados que defendían el protagonismo de la obra en sí o la intencionalidad del escritor a la hora de crear una obra. Tras ello, en la década de los setenta del siglo XX surgen las teorías de la recepción teniendo a Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss,<sup>19</sup> como sus máximos representantes. Defienden la idea de que aquello que transmite la obra varía en su recepción, es decir, que el mensaje enviado en el texto/imagen es filtrado y reelaborado por el lector dependiendo de una serie de factores y, por tanto, dando un resultado que puede ser diferente en cada caso. Iser tiene un planteamiento más individualista, porque para él además de la cultura en la que ha crecido el sujeto, tienen gran peso las expectativas del lector, así como sus experiencias personales. Sin embargo, para Jauss es más importante el conocimiento del colectivo y el ámbito en el que se produce la interacción de la experiencia comunicativa.

En el ámbito del arte y de la historia del arte también es muy importante la recepción, como hemos visto en los ejemplos anteriores, y por ello decimos que la historia y el arte están en continua reinterpretación, a medida que adquirimos más conocimiento sobre aspectos del pasado, podemos percibir el arte y la realidad que lo conforma de otra manera. Jauss, hablando del arte, nos indica su función social, en cuanto que tiene una gran capacidad comunicativa y, si seguimos el planteamiento que utiliza para los textos, para poder entenderlo debemos reconstruir el proceso histórico y cuestionarnos cómo habrían recibido e interpretado la obra en su momento atendiendo a dos aspectos, el sentido interno, propio, y la recepción como *momento condicionado por el destinatario*

---

<sup>19</sup> Sus postulados se nutren a su vez de teóricos como Edmund Husserl, Jan Mukařovský, Roman Ingarden o Hans-Greog Gadamer. Para profundizar en el tema es interesante la obra de José María POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1994.

## ***Introducción***

*de una sociedad determinada.*<sup>20</sup> Esto quiere decir que si, por ejemplo, vemos una representación de María Magdalena podemos entender que, aunque el sentido interno de la obra es religioso, también puede ser percibida por algunos espectadores como una imagen que suscita deseo. De ahí la parte complicada y abierta a críticas del trabajo de un historiador de las mentalidades, al no ser nada fácil ponerse en el papel de alguien que vivió hace siglos con unas experiencias y concepciones del mundo completamente diferentes.

Creemos haber expuesto de manera clara, aunque sucinta, por qué las teorías de la recepción han de estar presentes en este trabajo y en el desarrollo de una adecuada historia cultural. Volviendo a ella, aún quedan algunas matizaciones por hacer. Hemos referido las críticas vertidas, pero debemos ver cómo ha evolucionado este método de análisis y se han pulido las deficiencias que en un principio mostraba. Para ello nos remitiremos a uno de los grandes defensores de este modelo, Peter Burke, quien plantea esta historia de las mentalidades como concepto más adecuado para referirse al perfeccionamiento de la cultura.<sup>21</sup> El autor propone un modelo que no hace distinción entre grupos “con cultura” y grupos “sin cultura”, sino que se centra en actitudes colectivas, pero tanto de las élites como de la gente común; el mismo término cultura se complementa con otros conceptos como subcultura, que plantea la diversidad dentro de un mismo marco, y la contracultura, que se refiere al movimiento que pretende invertir los valores de la cultura dominante. Estos conceptos se dan en todas las épocas y lugares y pueden ser entendidos también como parte de la historia e incluso determinantes del cambio. Burke también indica como factores importantes dentro del nuevo hacer de la historia cultural el prestar atención a las ideas subyacentes e inconscientes de la sociedad, a lo cotidiano, a aquello que no siempre es tenido en cuenta por ser entendido como ordinario y nada relevante, y al sistema de creencias, esa especie de imaginario colectivo que lleva a la gente de un mismo grupo a pensar y actuar de una determinada manera y

---

<sup>20</sup> Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1992.

<sup>21</sup> En este tema, los postulados de la historia cultural, resultan de consulta obligatoria las obras de Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005; *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza editorial, 2006.

## ***Introducción***

que en ocasiones ha sido calificada de marginal de un modo peyorativo, y precisamente por eso no ha sido tomada en cuenta. Por último, frente a la idea de la tradición (entendida como un conjunto encapsulado de ideas transmitidas, sin posibilidad de mutación, de una generación a otra), propone la idea de la reproducción cultural, entendida como una reelaboración y adaptación del nuevo grupo de lo que les ha sido transmitido a sus propios valores. En este sentido, podríamos poner como ejemplo la transformación de las imágenes de la Antigüedad Clásica en santos y mártires en época cristiana.<sup>22</sup>

No solo Burke postula y defiende esta manera de entender la historia del arte. Con anterioridad, otros autores clásicos se acercaron en sus trabajos a esa concepción. Meyer Schapiro<sup>23</sup> ya exploró la relación de la palabra escrita con la imagen y la relación del artista y la sociedad, llegando a la conclusión de que las obras de arte surgen de las necesidades, conflictos e ideales del grupo en el que se dan y, por ello, el sentido que se le da a una determinada imagen se debe a los “hábitos de mirar” del espectador, que son variables, del mismo modo que con el tiempo una misma historia puede ser narrada y entendida de diferentes maneras.

Ernst Gombrich<sup>24</sup> abordó también de alguna manera lo ya expuesto al relacionar el arte con la palabra, al hablar de lenguaje visual como medio de transmisión y reflexionó sobre los procesos de recepción de una obra de arte, en la que según él influyen diferentes factores, tales como el estilo de la obra, que corresponde a “diferentes formas de ver el mundo”,<sup>25</sup> pero su planteamiento nos resulta interesante por los otros factores, ya que incluye también la disposición mental del receptor, es decir, lo que este espera encontrarse en la obra, o el temperamento e individualidad del artista, ya que plantea la posibilidad de que no hayamos podido evolucionar más en el conocimiento del arte al entender que en épocas pasadas los artistas estaban constreñidos y se veían imposibilitados de gozar de un lenguaje propio o de una cierta toma de decisiones sobre la obra.

---

<sup>22</sup> Peter BURKE, *Formas de historia cultural...*, pp. 207 y 246-248.

<sup>23</sup> Meyer SCHAPIRO, *Palabras escritas e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1998; *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.

<sup>24</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 1998.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 10.

## ***Introducción***

Individuación en el percibir y en el plasmar, predisposición y condicionamiento contextual, son factores a tener en cuenta a la hora de analizar una obra de arte.

Por su parte, Michael Baxandall<sup>26</sup> proponía cuatro factores a tener en cuenta a la hora de analizar un objeto artístico: su forma, las circunstancias en las que se crea, el cometido para el que se genera y las condiciones específicas que plantea, o que no plantea.<sup>27</sup> En ocasiones, sobre todo cuando hablamos de pinturas o dibujos del pasado, es muy complicado tener la certeza bajo qué circunstancias se plantean y el cometido para el que son creados, en estos casos solo cabe trazar cuestiones e hipótesis basadas en la propia experiencia y en lo que sí se conoce, generalmente por comparación con otras obras o por el conocimiento a través de documentación, y es probable, por lo tanto, que se cometan errores solo subsanables con un mayor conocimiento futuro de la obra. Baxandall puso en valor nuevamente el contexto cultural en los que emisor y receptor de la obra se han formado, pero además introdujo una diferenciación a la hora de clasificar a este último. Según él, hablaríamos de *participante* cuando estamos tratando de alguien que conoce la cultura en la que se realiza la obra de primera mano, es decir, forma parte del mismo ámbito, y nos referiríamos, según esto, a *observador* cuando para el espectador ese contexto cultural no es su medio natural.<sup>28</sup> Los términos nos sirven tanto para hablar de momentos históricos, como para aludir a contextos culturales que, aún en el presente, nos son desconocidos. Así, volviendo al ejemplo del principio, el occidental sería *observador* de la representación de una deidad oriental, sin embargo, un hindú sería *participante* de esa imagen.

Por otra parte, lo que pretendemos mostrar con esta investigación está, en realidad, en la línea del ya clásico trabajo de Freedberg, *El poder de las imágenes*,<sup>29</sup> en el que el citado historiador hace referencia a la importancia del conocimiento del contexto y los clichés como generadores de la respuesta ante una obra de arte,<sup>30</sup> pero además en cuanto al estudio e interpretación del deseo

---

<sup>26</sup> Michael BAXANDALL, *Modelos de intención...*

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>29</sup> David FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 30.

## **Introducción**

que provocan las imágenes advierte que puede resultar *imposible analizar el deseo [...], dada la variabilidad de las fronteras sociales y la idiosincrasia de las personales*,<sup>31</sup> y que:

*Incluso un psicólogo que estudia casos de deseo provocado por imágenes tendrá que analizar en primer lugar el contexto y los condicionantes, ya que sus ejemplos dependerán íntegramente de las relaciones entre espectador/contexto y convención representativa.*<sup>32</sup>

En resumen, y para concluir este apartado, la metodología que pretendemos seguir a la hora de realizar esta tesis doctoral es el enfoque que propone la historia de las mentalidades, atendiendo a las diferentes facetas que conforman la realidad histórica. Por ello, esta investigación no pretende negar estudios anteriores si no completar parcelas aún difusas. Además, atenderemos a la controversia que puede suscitar la recepción de ciertas obras, tanto en el siglo XVII como en la actualidad, y la interpretación que cabe realizar de los documentos histórico-artísticos, entendiendo que existe un margen de error al ser meros *observadores* y no *participantes*, y no poder conocer de manera fehaciente cómo percibía cada espectador de manera individual la obra; errores que pretendemos subsanar abordando el momento histórico de la forma más integral que las circunstancias nos han permitido.

## **2. Preámbulo. Consideraciones previas**

Reza el dicho: *Tanta gente de bonete, ¿dónde mete? Pues estar sin meter no puede ser*. Y es que la sexualidad es un aspecto inherente al ser humano, ya que es la base de nuestra supervivencia como especie, como ha puesto de manifiesto desde un punto de vista antropológico y estadístico Buss en su libro *La evolución del deseo*,<sup>33</sup> estudio, no obstante, que adolece de ciertas críticas y matizaciones que cabría realizar desde los estudios de género, que no tienen lamentablemente espacio en nuestro trabajo. Retomando el tema, la cópula entre seres humanos asegura la reproducción de la especie, y además es un acto

---

<sup>31</sup> *Ibídem*, p. 368.

<sup>32</sup> *Ídem*.

<sup>33</sup> David M. BUSS, *La evolución del deseo*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

## ***Introducción***

placentero que puede darse sin tal intencionalidad (por ejemplo, en casos en los que la atracción y deseo sexual se produce entre personas del mismo sexo en cuyo caso no existe posibilidad de engendrar), y como tal ha sido objeto de análisis y discusión a lo largo de toda la historia. Los mecanismos que controlan la sexualidad, la incitan y la guían nunca han estado claros; por ello, las teorías y estudios al respecto siguen dándose, incluso, en nuestros días. El hecho de que aún no conozcamos al cien por cien los mecanismos que mueven y generan en nuestro interior la atracción hacia unas parejas y no hacia otras atemoriza al ser humano, siempre ávido de conocer y controlar lo que ocurre a su alrededor. Y, por ese mismo motivo, el sexo es poderoso, anhelado y temido a partes iguales, ya que es difícil de gestionar y de predecir, pues separa al hombre de lo que lo constituye como tal y apela a los instintos más primarios.

Diferentes disciplinas tratan hoy en día de desentrañar sus incógnitas y adobar casuísticas relacionadas con las “depravaciones” y traumas derivados de una sexualidad mal enfocada como, por ejemplo, la psicología de la sexualidad, el psicoanálisis,<sup>34</sup> la sociología o la antropología. Estas son ciencias modernas que actúan donde antes regía la teología, la religión católica y la autoridad gubernamental. Posiblemente, al respecto poca duda cabe, que es precisamente debido al tabú que impone la religión católica respecto a la sexualidad y su preponderancia hasta las últimas décadas la que ha generado uno de los problemas a los que nos hemos visto expuestos a la hora de abordar este trabajo, la escasez de estudios y textos que traten de una forma académica y exhaustiva el tema del erotismo, la sensualidad y la sexualidad a lo largo de la historia de España. En el momento de abordar este aspecto en el siglo XVII el problema se acentúa, puesto que ya no solo cabe hablar de un momento en el que la religión y el estado eran todo uno y en el que los que se dedicaban a escribir y narrar eran en su mayoría religiosos o estaban íntimamente relacionados con ellos, sino que también hay que tener en cuenta la desaparición que ha podido existir de los documentos o narraciones que nos podían permitir conocer cómo vivían su

---

<sup>34</sup> Aunque somos conscientes de que los postulados del psicoanálisis ya han sido de sobra superados y refutados en muchos aspectos, sigue siendo una rama de la psicología con seguidores. No podemos obviar los supuestos del psicoanálisis que relacionan las conductas disruptivas de las personas con traumas generalmente de origen sexual y represivo.

## ***Introducción***

sexualidad nuestros antepasados. Pero no todo son malas noticias, existen algunos estudios al respecto, en su mayoría realizados durante las décadas de los 80 y 90 del siglo pasado, y esperamos que poco a poco vayan apareciendo más. También podemos acudir a textos no oficiales para poder entrever aspectos sociales del día a día como las obras literarias, noticias y avisos de la época, cuadernos de viajes, o las propias reglamentaciones que pretendiendo prohibir y regular lo que en realidad hacen es testimoniar la existencia y difusión de las prácticas que pretenden abolir.

Volviendo al tema de la religión católica y el tabú que impone respecto a la sexualidad nos interesa dejar apuntadas una serie de reflexiones. Las religiones de la Antigüedad Clásica convivían con la sexualidad de forma natural, incluso la utilizaban en rituales y celebraciones.<sup>35</sup> Es a medida que la religión cristiana se impone cuando las restricciones sexuales también lo hacen, en principio por el propósito de diferenciar las prácticas cristianas de las paganas, y posteriormente por imposición de los Padres de la Iglesia. Cabe destacar en este momento que en las comunidades cristianas primitivas las mujeres y los hombres convivían en armonía y tenían la misma valoración, pero vemos que con los escritos de estos patriarcas la imagen de la mujer comienza a ser demonizada y vilipendiada. San Jerónimo rechazó el placer sexual por considerar que separaba al hombre del Espíritu Santo. San Pablo, que despreciaba el sexo y a la mujer, lo consideraba contraproducente para aquel que aspiraba a acercarse a Dios, y solo lo consentía si se daba con fines reproductivos; solo con estos fines aceptaba San Agustín el coito, que por otro lado consideraba despreciable y corrupto,<sup>36</sup> reacción exacerbada fruto, quizá, de una necesidad de autoafirmación tras convertirse plenamente al cristianismo y querer romper totalmente con la vida disoluta de su etapa anterior. Estos teóricos de la espiritualidad no serán los únicos, tras ellos otros escritores, fervientes católicos y religiosos de profesión, se pronunciarán en términos similares. Para encontrar ejemplos no hay que remontarse muy lejos, cada poco tiempo, aún en

---

<sup>35</sup> Nos estamos refiriendo a ritos orgiásticos como los celebrados en la antigua Grecia en honor a Baco.

<sup>36</sup> Juan ESLAVA GALÁN, *Historia secreta del sexo en España*. Madrid, Temas de Hoy, 1996, pp. 45-49.



## ***Introducción***

pleno siglo XXI, escuchamos la noticia de algún sermón retrógrado y controvertido que parece sacado directamente de la pluma de San Agustín.

A partir de estos primeros siglos de andadura del cristianismo se impone, a aquellos que deciden abrazar su doctrina, una reglamentación para la realización de la cópula en los matrimonios y un celibato férreo para los religiosos. Precisamente a este celibato no seguido por la mayor parte del clero, y que frecuentemente causaba trastornos mentales a los que lo seguían y que además acudían a las mortificaciones para no caer en la tentación, pretendió poner fin la Reforma protestante, aboliendo el celibato y permitiendo a los religiosos emparejarse y practicar el sexo como requiere la naturaleza humana. El celibato, como decimos, fue frecuentemente quebrantado, de una forma más o menos abierta, hasta el siglo XVI y más discreta a partir del Concilio de Trento. Esto no quita que existiese una profunda hipocresía y que la normativa oficial siguiese sancionando la sexualidad como lujuria, el cuerpo femenino como algo pecaminoso y a la mujer como ser débil propenso a caer en pecado y a arrastrar consigo al pobre varón, así como lo hizo Eva con Adán en su día.

Un aspecto en el que coinciden Bataille y Foucault es en relacionar la prohibición de la sexualidad, la generación del tabú, con el surgimiento del erotismo.<sup>37</sup> Ambos apuntan que la idea de transgredir la norma, de incitar y de cometer un pecado, de algo que no se puede ni debe hacer es lo que genera el morbo sexual. El placer se envuelve entonces de misterio y de sensación de peligro. Sin ser del todo conscientes, aquellos que reprimieron la concepción natural de la sexualidad crearon la atracción hacia ella y fomentaron la práctica de actos que terminaron convirtiéndose en vía de escape de las pulsiones sexuales reprimidas. Estas prácticas acabaron en algunos casos manifestándose en éxtasis místicos de santas y beatas que se han relacionado, no sin lógica, con los éxtasis de los ritos orgiásticos. Por su parte, cabe relacionar las mortificaciones, destinadas a placar los deseos de la carne, con prácticas sadomasoquistas.

---

<sup>37</sup> George BATAILLE. *El erotismo*. Barcelona, Ed. Tusquets, 1997; Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI, 2009.

## ***Introducción***

Somos conscientes de que esta afirmación puede resultar controvertida. El mismo Foucault sitúa el comienzo de este tipo de prácticas ligado al auge de la burguesía en épocas más recientes como práctica de transgresión una vez superada la represión sexual.<sup>38</sup> Sin embargo, Eslava ya planteó, y es la línea que seguimos, la relación existente entre las mortificaciones de los siglos XVI y XVII y un tipo de desahogo sexual,<sup>39</sup> que quizás cabría incluso llevarlo a tiempos anteriores, y sería interesante que la psicología sexual lo estudiase también como una práctica atemporal. Eslava narra en su libro unos casos que fueron denunciados en el siglo XVII ante la Inquisición (alguno también se da en la primera mitad del XVIII), en los que algunas personas se hacían azotar y cuyo fin constaba, y así se declaraba, que no era precisamente el de la mortificación cristiana, sino una práctica imbuida de un cierto morbo sexual. Incluso narra los hechos de confesores que propinaban ellos mismos las penitencias corporales que imponían, generalmente a feligresas jóvenes y hermosas y que, se denunciaba, acababan en acto carnal. Cabe recordar que tras la Contrarreforma se pretendió regular la entrada de los confesores y otros religiosos a los conventos femeninos, siendo explícito que se prohibía que estos propinasen la penitencia a las monjas, hecho que nos hace pensar que los acontecimientos que narra Eslava no eran aislados.

Recién estrenado el siglo XX, Havelock Ellis, sexólogo británico formado en una época también represiva como lo fue la victoriana, realizó un estudio en el que relacionaba placer y dolor y en el que dedicó uno de los capítulos a “El placer de la flagelación o su mera imaginación”.<sup>40</sup> En su libro nos habla de las observaciones que realizó dentro de su práctica médica y también de la investigación que llevó a cabo con sus pacientes. A partir de ellas concluyó que las expresiones físicas que provoca el dolor son similares a las que provoca el clímax sexual, que algunas personas muestran una cierta fascinación por la sangre y que prácticas como la flagelación tienden a incitar los instintos primarios, y recurre para ilustrarlo al viaje de Madame D’Aulnoy por España en

---

<sup>38</sup> Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad...*, p. 179.

<sup>39</sup> Juan ESLAVA GALÁN, *Historia secreta...*, pp. 182-184.

<sup>40</sup> Havelock ELLIS, *Amor y dolor. Estudio sobre el sadismo y el masoquismo*. Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, 1906.

## ***Introducción***

la segunda mitad del siglo XVII y a la descripción de la práctica de las procesiones de autoflagelantes que, cuenta la dama, se fustigaban más fuerte con intención de salpicar más sangre cuando eran observados por sus amadas o por alguna bella dama.<sup>41</sup> A esta práctica habría que sumar en el mismo periodo uno de los gestos de galantería que se daba y que consistía en que la dama le regalase a su amante un pañuelo manchado con su propia sangre. Además, Ellis en el caso de la flagelación femenina plantea, recurriendo a un tal Eulenburg,<sup>42</sup> que al propio acto, en el que los movimientos y sonidos que lo acompañan son similares a los del coito, hay que sumar que es necesario desnudar a la mujer total o parcialmente,<sup>43</sup> lo cual acentúa el grado de erotismo de la escena.<sup>44</sup>

Todo este planteamiento, aunque pueda resultar largo y farragoso, nos lleva al fomento de las prácticas mortificadoras potenciado por la Contrarreforma y a la representación que se va a hacer en el barroco de imágenes dolientes, sangrantes, de Cristos pasionales y de santos penitentes. Generalmente, por no decir siempre, cuando se ha tratado sobre la representación del erotismo en el arte solo se acomete el estudio del desnudo o del cuerpo femenino, como si el cuerpo o el torso desnudo de un hombre no pudiese resultar igualmente sugestivo a las mujeres y hombres que lo observasen. El caso es que son más numerosos los estudios dedicados al desnudo femenino que al masculino, que las descripciones que se realizan de los primeros suelen ir acompañadas por epítetos como “sinuoso”, “erótico”, “lánguido”, “incitante” u otros similares. Sin embargo, cuando se trata de un desnudo masculino los adjetivos que lo acompañan son “apolíneo”, “fuerte” y “heroico”. Queremos entender que esta circunstancia y el escaso interés que parece haber suscitado la sexualidad femenina en el pasado se deban a una falta de documentación de la época que pueda ir en la línea de obviar el valor erótico de los desnudos masculinos, y no se deba, en realidad, a un escaso interés por parte de los historiógrafos, en su mayoría varones, que han tratado estos temas y que quizá

---

<sup>41</sup> *Ibídem*, pp. 136 y 137.

<sup>42</sup> Autor o investigador que no hemos podido identificar con acierto.

<sup>43</sup> *Ibídem*, p. 118.

<sup>44</sup> Este es el planteamiento del autor, para nosotros el deseo que puede provocar un cuerpo total o parcialmente desnudo no tiene relación con el sexo del individuo.

## ***Introducción***

hayan preferido no entrar a analizar estas cuestiones, ya sea por desconocimiento o por no tener interés en adquirirlo como consecuencia de haber sido educados en la doctrina católica, que como hemos visto prefiere no tener en cuenta la sexualidad femenina ni la homosexualidad.

Sea como fuere, la falta de estudios al respecto no implica que los desnudos masculinos careciesen de un carácter erótico, idea que será defendida a lo largo de este estudio. Conocida es la historia de una congregación de religiosos varones que se vieron obligados a retirar la escultura de un santo que llevaba pintada la figura de un San Sebastián porque observaron que varias de sus feligresas habían confesado haber tenido pensamientos lascivos a raíz de su contemplación.<sup>45</sup> Y en este sentido, resulta realmente interesante analizar las pinturas que van a proliferar en este siglo del santo semidesnudo, contraviniendo las indicaciones iconográficas dictadas por Francisco Pacheco. En la misma línea cabe tener en cuenta las imágenes de Cristo flagelado, de Cristo recogiendo sus vestiduras, del Ecce Homo o incluso de Cristo crucificado, en las que se muestra el cuerpo bello semidesnudo de Jesucristo, y a las que hay que añadir la fascinación por las mortificaciones de este siglo, que como hemos visto no están exentas de un aura erótica.

Cabría, quizás, una crítica a nuestro planteamiento: que las mujeres en ese momento se encontraban tan reprimidas que no prestaban atención a los temas sexuales. Argumentando a nuestro favor adelantaremos aspectos que trataremos más tarde, en el apartado de la vida cotidiana. En primer lugar, no nos referimos únicamente al deseo erótico que puede provocar la imagen sagrada del cuerpo de un joven en las mujeres, también hemos hablado de los hombres porque la homosexualidad, aunque perseguida, también existía y un hombre al que le atraen los hombres puede mostrarse indiferente ante el busto de una Magdalena, y turbado ante el torso musculado de un santo. En segundo lugar, cabe destacar que las mujeres nunca fuimos ni tan mojigatas ni tan beatas como a los teólogos y escritores de la Edad Moderna les hubiese gustado. Si, como veremos, en el siglo XVII el adulterio y la concupiscencia estaban a la orden del día en España

---

<sup>45</sup> David FREEDBERG, *El poder de las imágenes...*, p. 390.

## ***Introducción***

era porque había, al menos, dos partes consentidoras, es decir, un hombre solo no cae en la lujuria, necesita de una acompañante. Y es que en este punto volvemos a encontrarnos en la dicotomía de la época y la hipocresía del catolicismo. La mujer era considerada lasciva por naturaleza, por aquello de la manzana y de Eva, y tentadora de hombres, por ello se pretendía que se cuidasen de hacer nada que incitase a los hombres, y por ese motivo las imágenes de desnudos femeninos eran consideradas deshonestas; sin embargo, en ningún punto aparece de manera explícita reflejado que el desnudo masculino sea deshonesto por la posibilidad de causar los mismos efectos en las mujeres que, recordemos, eran por naturaleza débiles y, por lo tanto, propensas a caer en la lujuria.

No deja de resultarnos curioso este hecho, pero aún lo es más la escasez de estudios histórico-artísticos dedicados a las imágenes de desnudos masculinos. Nos referimos a monografías que traten sobre desnudos masculinos o el cuerpo del hombre. Generalmente, los que existen se encuentran insertos en estudios que tratan sobre el cuerpo de ambos sexos, pero no hemos encontrado ninguno que aborde solo el cuerpo del hombre, frente a todos los estudios y libros que tratan “el cuerpo femenino en el arte” o “el desnudo en el arte” y que al consultarlos están plagados únicamente de cuerpos de mujeres (de diosas, de santas, de odaliscas, de modelos...). ¿Es que acaso no hay cuerpos de varones? o ¿es que culturalmente no estamos acostumbrados a percibir el desnudo masculino desde la óptica del erotismo? Desde estas líneas invitamos a revertir esa consideración, y de ahora en adelante verlo y analizarlo en los mismos términos que el femenino, de lo contrario seguiremos perdiéndonos una parte de la realidad.

Con este apartado hemos intentado sentar una base de aspectos que creemos han de ser tenidos en cuenta a lo largo del trabajo, especialmente a la hora de tratar las imágenes, puesto que sin conocer estos planteamientos no creemos que sea posible comprender del todo el análisis que pretendemos llevar a cabo.

## ***Introducción***

## Conclusión





### **VII. Conclusión**

Tras la investigación efectuada se ha llegado a una serie de conclusiones, que si bien ya hemos ido planteando a lo largo de esta tesis, pasamos a exponer de manera resumida a continuación.

Hemos podido ver cómo la sociedad española del siglo XVII no fue tan rígida y estricta en cuanto al seguimiento de la ortodoxia religiosa como cabría suponer. Es cierto, sin duda alguna, que la religión tuvo un papel importante como guía o directriz de esa sociedad y que se encontraba integrada en la vida cotidiana, pero ello no impidió que ciudadanos de toda condición llegaran a transgredir la norma. El ser humano no puede sustraerse a los deseos y pulsiones que son naturales a la especie, y aunque la religión, o mejor dicho algunos sectores ortodoxos y en exceso timoratos, pretendiese imponer la represión sexual, la realidad fue que durante el siglo XVII hubo en verdad una gran relajación en las costumbres. Prueba de ello son las sucesivas pragmáticas y normas que se dictaron con intención de acabar con prácticas como la prostitución, la sodomía o el travestismo, que lo único que hacen es poner de manifiesto la existencia de las mismas. Este es un periodo convulso y contradictorio, tanto a nivel institucional como social, en el que se generaliza el aparentar aquello que no se es, lo cual lleva a la hora de afrontar un análisis del mismo a tener en cuenta aquello que se expone de manera oficial, pero también aquello que se dice de forma oficiosa, algo que en ocasiones parece no ir en concordancia. Un ejemplo de esto ocurre con la posición que se toma hacia el tema de la prostitución cuando al mismo tiempo que se legislaba indicando que debían de cerrarse las mancebías, se estaba dictando una normativa con el fin de salvaguardar la salud pública.

Algo similar ocurre con la pintura erótica. Por un lado, los coleccionistas demandan pinturas con temática mitológica y en las que figuren desnudos, pero lo hacen a artistas extranjeros. Incluso encontramos el encargo de copias de pinturas extranjeras con temática mitológica a pintores españoles, hecho que demuestra un gran interés por parte de los clientes en poseer este tipo de obras,

## ***Conclusión***

y su valoración en cuanto al tema que representan y no tanto a la mano que la realizase. En cuanto a la postura de la Iglesia hacia la tenencia y exposición particular de estas imágenes, los teólogos y expertos que fueron consultados al respecto indicaron que debía de hacerse precisamente para lugares alejados del público, para la más estricta intimidad, indicación que los coleccionistas siguieron sin ninguna dificultad. Para albergar pinturas lascivas se crearon lugares especiales, siguiendo el ejemplo de Su Majestad, generalmente la alcoba o estancias próximas, en los que la pintura mitológica y la religiosa se encontraban entremezcladas sin problema, siendo el desnudo, el hecho narrado y el contexto los que otorgaban a esos cuadros el carácter libidinoso. A tenor de lo expuesto, la existencia de pintura erótica en las colecciones nobiliarias estaba más que aceptada, consentida, puesto que el prohibirlo de manera taxativa habría supuesto ir en contra de la propia Colección Real. Únicamente Paravicino ostentaba una posición totalmente censora al respecto, algo que no trasciende ni siquiera a nivel inquisitorial ya que, hasta el momento, la única alusión que hemos encontrado a un proceso iniciado por la Santa Inquisición sobre objetos artísticos data de finales del siglo XVIII.

Sin embargo, son los propios artistas los que rechazan este tipo de obras, puesto que utilizan la pintura de temática religiosa y piadosa como argumento a favor de la liberalidad de su arte, para así elevar su posición social y, a fin de cuentas, poder disfrutar de exenciones fiscales. La norma del Concilio de Trento que alude a las imágenes lo hace regulando únicamente las religiosas destinadas a lugares de oración, no se posiciona sobre el uso privado ni sobre las que no tienen una temática sagrada. Son los propios pintores y sus defensores los que se sirven de la utilización que hicieron la Iglesia y el Estado de la pintura como medio de evangelización y difusión los que defendieron la nobleza de su arte, repudiando las pinturas mitológicas y las que incluyesen desnudos, o incluso aquellas que por algún motivo pudiesen presentar “descompostura”, como en el conocido caso en el que Francisco Pacheco critica la *Santa Margarita* de Tiziano.

Como decimos, son los mismos artífices los que se autocensuran. Significativo resulta el comprobar que la autoría de los tratados más importantes

## Conclusión

de este periodo, en los que aparece de una forma explícita la defensa de la liberalidad del arte de la pintura basada en la honestidad y santidad de los personajes representados, se debe a pintores vinculados a la Corte, a las academias o a Italia, o a sus defensores legales en los numerosos pleitos que surgieron por las reclamaciones fiscales. En Italia la consideración social de la pintura ya había sido lograda desde hacía tiempo, sin embargo en España es en este periodo cuando se disputa, y se ha constatado como existe un nexo entre la necesidad por parte del gobierno de sufragar sus contiendas, con la reclamación por parte de la Hacienda pública del pago de varios impuestos a los pintores, y los distintos pleitos iniciados por estos para ser considerados liberales, y por lo tanto exentos de contribución, que finalmente dieron como resultado textos y tratados legales y artísticos. Esta vinculación se constata desde el comienzo del siglo con la *Noticia general...* de Gutiérrez de los Ríos (y su más que probable vinculación como defensor de los pintores Pantoja de la Cruz, Santiago Morán y Luis de Carvajal en 1597), hasta el *Museo pictórico* de Palomino, en el cual hace acopio de toda la tradición anterior y mención a varios de estos pleitos, como el de Carducho, cuyos documentos se encarga de ratificar y registrar en los últimos años del siglo XVII, muy posiblemente como medida preventiva en un último litigio.

Al leer la tratadística queda clara la consideración que tenían los pintores de que la pintura de temática religiosa hacía noble a toda la profesión, igual que la impúdica era considerada un insulto hacia su arte. En la argumentación sobre este asunto también jugó un papel importante la aseveración de Séneca (su famosa epístola 88, apartado 18, de sus *Epístolas morales a Lucio*), a la que nos hemos referido de manera constante en la sección dedicada a la tratadística. Igualmente se ha constatado cómo de alguna manera existió una correlación eidética entre lujo y lujuria. Ambas palabras tienen un origen común, que es el que le permitió a Gutiérrez de los Ríos realizar la traducción de Séneca que acabarán siguiendo el resto de teóricos. Esta estrecha vinculación la hemos podido ver igualmente en la representación de la tentación de la carne y de las prostitutas vestidas con costosos y llamativos trajes y adornadas con joyas. En relación a este aspecto, en realidad, con el fin de remarcarlo, queremos incidir,

## Conclusión

nuevamente, en la evidente instrumentalización que se hizo de los motivos por los cuales Séneca excluyó a la pintura de las artes nobles. Como contrapunto, mientras que las prostitutas se engalanan y visten de pies a cabeza, como si de la representación del *Amor sacro*, *Amor profano* de Tiziano o de los postulados neoplatónicos de Ficino se tratara, hemos visto a algunos artistas desnudar a mártires y penitentes bajo el pretexto religioso, amparados por la tradición, ya que en esa época, y dándole la vuelta al argumento de Séneca, es la finalidad y el tema representado los que hacen libre al arte de la pintura.

En base a lo anterior, es cierto que el número de pintura mitológica en España es muy inferior al de pintura religiosa. En países de nuestro entorno los artistas realizaban sin ningún inconveniente tanto pintura mitológica como religiosa, la única diferencia que hemos podido identificar entre ellos y los artistas hispanos era la consideración social que ostentaban. Un punto también de disonancia, pero muy relacionado con todo lo expuesto hasta el momento, lo constituyen la formación de las academias. Mientras que en Francia e Italia se crean academias artísticas con respaldo institucional o bajo el patrocinio de importantes mecenas, en España surgen varios conatos, frecuentemente impulsados por artistas con alguna vinculación a Italia, pero sin ningún tipo de respaldo gubernamental, hecho que les lleva a tener que ponerse bajo el amparo de algunos conventos o de ciertas figuras religiosas. La academia como institución tiene importancia en tanto en cuanto dota a una profesión de carácter científico al ser necesario para su desempeño el adquirir de manera reglada unos conocimientos teóricos y prácticos, algo que ocurría con las profesiones liberales como la geometría o las matemáticas. Lamentablemente el momento de indefinición social en el que se encontraba la pintura en España, las luchas de poder con los gremios y la falta de sustento real no hicieron posible la progresión de las academias, pero aun así todavía queda mucho por conocer sobre las mismas. La localización y el estudio de los estatutos y los libros de cuentas, si es que existieron, nos permitirían saber su forma de trabajo y organización, cuántos miembros y de qué condición acudían a ellas y los métodos que en ellas se utilizaban. En los estudios que existen al respecto hemos podido constatar la utilización de modelos vivos, siempre varones, para las sesiones de dibujo, algo

## Conclusión

que discrepa con las indicaciones que daban los tratadistas en las que aconsejaban tomar como modelos estampas y esculturas. Es una muestra más de la contradicción del periodo Barroco, en el que por un lado está la indicación oficial y por el otro la práctica real.

Un ejemplo más de ese doble discurso se encuentra en la representación del erotismo, que como parte natural del ser humano tiene un lugar en el arte, al ser este un medio de expresión de los intereses y anhelos de las personas, y aunque la conveniencia desaconsejaba su plasmación a través de los temas habituales, en esta tesis se ha puesto de manifiesto cómo se utilizaron asuntos religiosos con ese fin. Así, tuvieron especial “éxito” algunos pasajes tomados del Antiguo Testamento y los mártires y santos penitentes que, por tradición, permitían incluir desnudos o acontecimientos con connotaciones eróticas, tal es el caso de Susana y los viejos. No solo de María Magdalena vive el erotismo religioso, también ocupa ese lugar en esta investigación el desnudo masculino que parece haber sido el gran olvidado en los estudios artísticos cuyo ámbito es anterior al siglo XX. En todas las épocas han existido mujeres y hombres que han sentido deseo por los hombres, y aunque en siglos pasados esa realidad fuese reprimida, negada y relegada al ostracismo, hoy se debe tener en consideración, motivo por el que en este estudio se han incluido pinturas en las que se ven representados cuerpos de hombres desnudos o semidesnudos, como san Sebastián e, incluso, Jesucristo. Es cierto que entender la imagen de Cristo en la cruz o la representación de algunos asuntos de su Pasión en clave erótica es controvertido incluso en nuestros días pero, además de lo expuesto y la recepción individual, existe un indicio que nos lleva a pensar en una consciencia no verbalizada en el propio siglo XVII sobre la potencialidad erótica de estas imágenes, y es su exposición en las sacristías. En ellas se colocaron el *Cristo crucificado* de Velázquez y buena parte de los ejemplos conocidos de *Cristo recogiendo las vestiduras*, es decir, en lugares alejados de la vista general, algo que ocurría también en el caso de las pinturas de temática erótica o en las que incluían desnudos, que eran disfrutadas en privado y preservadas de la vista de aquellos a los que pudiesen perturbar.

## *Conclusión*

Debemos tener también en cuenta el fervor y el sentimiento de amor que las imágenes religiosas deberían haber suscitado en un periodo histórico en el que la Iglesia católica buscaba precisamente mover los afectos del fiel a través de la imagen. La intencionalidad no era otra que la de apelar a lo primario y fomentar la comunicación directa entre el fiel y el personaje representado suscitando sentimientos fuertes de amor y, por qué no, algún deseo de cercanía. Esto nos lleva al punto más complicado del análisis que hemos realizado, la intencionalidad de la obra y la recepción de la misma por parte del espectador. Es prácticamente imposible conocer de manera fehaciente los sentimientos individuales que las obras provocaban en cada espectador, al igual que el propósito del artista a la hora de realizarlas, pero no podemos negar el “uso” que se hizo en el siglo XVII de ciertos temas religiosos con un fin erótico. Es apreciable en la representación de algunos santos de una forma poco adecuada para la época, pero también en la exposición conjunta que se realizaba de temas religiosos y profanos en las colecciones, en los que el vínculo entre unas pinturas y otras era el desnudo y el erotismo. Incluso, nos hemos referido a obras que a nivel formal no presentaban ningún tipo de sensualidad, pero que adquirirían connotaciones eróticas a través de su uso, como es el caso de los retratos de faldriquera.

Y llegamos al final de las conclusiones con la idea principal con la que comenzábamos el planteamiento de nuestra tesis doctoral: es esencial para el estudio del pasado el conocer los aspectos más mundanos de la sociedad del momento, y más en el Barroco en el que en una misma imagen existen diferentes niveles de lectura. Es complicado desde la mentalidad actual llegar a ciertos aspectos, nos ha ocurrido por ejemplo con las santas mártires, mientras que un espectador actual ve a una santa orando, alguien del siglo XVII que contemplase los pies desnudos de una mujer sería consciente del erotismo del que este detalle dotaba a la imagen. Para entender las transgresiones a la norma debemos primero conocer las codificaciones sociales, a las que generalmente no llegamos a través de las crónicas oficiales. Es necesario entonces recurrir a otras fuentes que complementen nuestro conocimiento, para poder entender todo lo que vemos. Es lo que nos ha ocurrido en cuanto a las tapadas, sin el texto de Pinelo, la literatura

## ***Conclusión***

de Quevedo y Lope y los libros de viaje, no nos habría sido posible distinguir un tipo de prostitución que parece era habitual encontrar paseando por la ciudad. Igualmente importante ha resultado el estudio de los tratados y los litigios para establecer la relación entre los acontecimientos económicos y sociales y el rechazo expreso de los pintores hacia la realización de temas impúdicos, cambiando de esta manera la explicación de un hecho que frecuentemente había sido explicado atendiendo a la religión, la Inquisición y a una supuesta falta de demanda, pero olvidando la situación en la que los pintores se encontraban y de la que ellos mismos han dejado testimonio escrito.

Queda aún mucho por conocer, posiblemente muchas de las pinturas de este periodo fueron destruidas y, seguramente, otro nutrido número de ellas se encuentren aún en manos privadas alejadas del público general. También sería muy interesante en futuros trabajos desentrañar el tipo de relaciones que se establecieron entre los pintores y los gustos personales que estos tenían en cuanto a arte. Se ha apuntado fugazmente en esta línea al tratar sobre la imagen de *Juno* de Alonso Cano y como formaba parte de la colección de Margarita Cajés (hija de Eugenio Cajés), junto con otras tres pinturas de temática mitológica, y que posteriormente pasó a manos de Juan Antonio de Frías y Escalante. Pero, sin duda alguna, para ello es necesario que salgan a la luz estas pinturas aún en manos privadas.

Con este trabajo de investigación se ha pretendido aportar una visión complementaria y ampliada sobre aspectos muy concretos de la pintura del Siglo de Oro español en la medida de nuestras posibilidades, pero han quedado abiertas aún muchas líneas por investigar en profundidad, a las que esperamos poder hacer frente en un futuro.





## Bibliografia



**VIII. Bibliografía**

**FUENTES**

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso* (1532). París, Librería de Rosa, Bouret y C<sup>a</sup>, Tomo I, 1850.

BUTRÓN, Juan de. *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se rediben*. Madrid, por Luis Sánchez, 1626.

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Impreso por Francisco Martínez, 1633.

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633). Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

*Copia de los pareceres, y censuras de los reverendísimos padres, maestro y señores catedráticos de las insignes Universidad de Salamanca y Alcalá y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas; en que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpir las, y tenerlas patentes donde sean vistas*. Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1632.

*Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos* por Alonso de Carranza; *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos que usan* por Arias Gonzalo. 1636. Textos preparados por Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, nº 15, 2011, pp. 69-166.

GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela, y Simetría, con demostraciones Matemáticas, que ajustan, y enseñan perfiles del hombre, mujer, y niños. Y el modo de colorir al óleo, fresco, y temple: y otros preceptos grandes del Arte*. 1693.

## ***Bibliografía***

- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y de trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados*. Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
- LEÓN PINELO, Antonio DE. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Pragmática de las Tapadas*. Madrid, Juan Sánchez, 1641.
- MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, prólogo y notas por Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura (1649)*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades, con todos los demás accidentes que a enriquecen e ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos*. Madrid, imprenta de Sancha, Tomos I y II, 1745.
- Premática en que su magestad manda que ninguna mujer ande tapada, sino descubierta el rostro, de manera que pueda ser vista, y conocida, so las penas en ella contenidas, y de las demás que tratan de lo susodicho*. Madrid, 1639.
- QUEVEDO, Francisco DE. *Obras satíricas y festivas de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cía., 1908.
- SÉNECA, Lucio Anneo. *Cartas morales a Lucilio*. Traducción directa del latín y notas prologales por Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, Orbis, Tomo II, 1985.
- VEGA Y CARPIO, Lope DE. *El villano en su rincón; Las bizzarrías de Belisa*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Alonso Martín, 1610.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALCALÁ FLECHA, Roberto. *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Cáceres, Ed. Universidad de Extremadura, 1984.
- “Expresión y gesto en la obra de Goya”, *Goya*, Madrid, nº 252, 1996, pp. 341-352.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (Coord.). *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Coed. Fundación Argentaria-Visor D.L., 1999.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *El erotismo*. Palma de Mallorca, Ed. José J. de Olateña, 1993.
- ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *A Corpus of Spanish Drawings*. Vols. II y IV. London, Harvey Miller, 1977 y 1988.
- ANSELM, Alessandra. *El diario de viaje a España del Cardenal Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Madrid, Ediciones Doce Calles SL., 2004.
- ANTONIO SÁEZ, Trinidad DE. *El siglo XVII español*. Madrid, Historia16, Nº 22, 1999.
- APARICIO, Octavio. *El desnudo femenino en la pintura*. Madrid, Ed. OFFO, 1985.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Vol. 70, nº 279, pp. 271-284.
- AYALA MALLORY, Nina. *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ed. Alianza, 1991.
- *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, Ed. Alianza, 1995.
- AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo “Sobre una escena pasionaria “propia” del arte barroco español: Cristo recogiendo las vestiduras”, en *Actas I Congreso de Estudio y Difusión del Patrimonio Las Edades del Hombre*, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2013.
- BANDRÉS OTO, Maribel. *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Pamplona, EUNSA, 2002.
- BATAILLE. George. *El erotismo*. Barcelona, Ed. Tusquets, 1997.
- BAUER, Hemann y PRATER, Andreas. *Barroco*. Madrid, Taschen, 2006.

## ***Bibliografía***

- BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989.
- BAZIN, German. *Barroco y Rococó*. Barcelona, Ed. Destino, 1992.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. *Cartulario de la Universidad de Salamanca. La universidad del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Tomo III, 1971.
- BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Ed. Crítica, 1983.
- BLAS BENITO, Javier. *Bibliografía del Arte Gráfico*. Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1994.
- BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 2007.
- BORNAY, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid, Cátedra, 1998.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "La Historia del Arte hoy". *Artigrama*, Zaragoza, nº 2, 1985, pp. 213-238.
- "La Historia del Arte en la encrucijada." *Artigrama*, Zaragoza, nº 10, 1993, pp. 45-53.
  - *Cómo y qué investigar en la historia del arte. Una crítica parcial de la historia del arte española*. Barcelona, Ediciones Serbal, 2001.
- BOZAL, Valeriano (Coord.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1999.
- BROWN, Jonathan. "Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra", *Goya*, Madrid, nº 169-171, 1982, pp. 35-43.
- *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Ed. Alianza, 1988.
  - *Velázquez. Pintor y Cortesano*. Madrid, Alianza ed., 1992.
  - *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, Nerea, 1995.
  - *Murillo. Virtuoso Draftsman*. Yale University Press y CEEH, 2012.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, Taurus, 2003.

## ***Bibliografía***

- BURCKHADT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Sarpe, 1985.
- BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter. *Spanish inventories. Collection of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1997.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.
- *Formas de Historia Cultural*. Madrid, Ed. Alianza, 2006.
- BUSS, David M. *La evolución del deseo*, Madrid, Ed. Alianza, 2009.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid, Sílex, 1993.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. “Paravicino, selección, introducción y notas”. *Revista de ideas estéticas*, Madrid, C.S.I.C., 1970, pp. 147-167.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (Coord.). *El arte español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.
- CALVO SERRALLER, Francisco (Coord.). *La imagen de la mujer. Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco y PORTÚS, Javier. *Fuentes de la Historia del Arte*. Madrid, Historia 16, Tomo II, 2001.
- CANTIZANO PÉREZ, Félix. *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Complutense, 2007.
- CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina. *Arte y teoría: La contrarreforma y España*. Oviedo, Ed. Universidad de Oviedo, 1982.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana. “Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en palacios salmantinos del siglo XVI”, *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*. León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 37-60.
- CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco*. Madrid, Itsmo, 2001.
- CHECA CREMADES, Fernando. “El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Sauer”. *Anales de la*

## ***Bibliografía***

- Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, nº14, 2004, pp. 193-212.
- CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Madrid, Ed. Alianza, 1981.
- COLOMER, José Luis y DESCALZO, Amalia (Dirs.). *Vestir a la española en las cortes europeas (s. XVI y XVII)*. Madrid, CEEH, Vol. I, 2014.
- CORZO SÁNCHEZ, Ramón. *La Academia de Arte de la pintura de Sevilla 1660-1674*. Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Aposentos, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios”, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, Coed. C.S.I.C. y Editorial Alpuerto, 1991, pp. 91- 108.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa. “Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. Biografía”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, nº 82, 1996, pp. 401-460.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Buenos Aires, Hachette, 1964.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid, Ed. Alianza, 2013.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. “Tres paisajes flamencos del siglo XVII en colecciones madrileñas. J. de Momper, Jan Brueghel I y Jan Wildens”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, nº 69-70, 2003-2004, pp. 373-381.
- *El lienzo de “Vertumno y Pomona” de Rubens y los cuartos bajos de Verano del Alcázar de Madrid*. Madrid, Rubens Picture, 2009.
- DÍEZ BORQUE, José María. *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1990.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid, España Calpe, 1979.
- DÍEZ MONSALVE, Juan Antonio y FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana. “Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 330, 2010, pp. 149-158.



## ***Bibliografía***

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento nobiliario*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1992.
- *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento eclesiástico*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1992.
  - *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*. Sevilla, Ed. Diputación de Sevilla, 1996.
- DONÉZAR DÍEZ DE ULZURRUN, Javier M. y SANTOLAYA HEREDERO, Laura. “Una cuestión política interna en el reinado de Felipe IV: si las mujeres deben usar velo o no”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie IV, Hª Moderna, t. 8, 1995, pp. 133-153.
- EGIDO, Aurora. “Capítulo 6. La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Las fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990, pp. 164-197.
- ELLIS, Havelock. *Amor y dolor. Estudio sobre el sadismo y el masoquismo*. Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, 1906.
- ESLAVA GALÁN, Juan. *Historia secreta del sexo en España*. Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca en el siglo XVII*. Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.
- GALDÓN, José Luis y BENITO DOMENECH, Fernando. “El ‘Maestro del Álbum Lassala’ y Gregorio Bausá”, *Archivo Español de Arte*. Madrid, t. 67, nº 266, 1994, pp. 105-118.
- GÁLLEGO, Julián. *El pintor, de artesano a artista*. Granada, Ed. Universidad de Granada, 1976.
- *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.

## ***Bibliografía***

- *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, Ed. Diputación de Sevilla, 1994.
- *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Madrid, CEEH, 2011.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo. *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid, Historia 16, 1998.
- GARCÍA CUETO, David. “La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII”, *Visiones de pasión y perversidad*. Madrid, Fernando Villaverde, 2014, pp. 40-57.
- GARCÍA LÓPEZ, David. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- GARCÍA MERCADAL, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Vols. 2-4. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *Ojazos de madera*. Barcelona, Península, 2000.
- GOMBRICH, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid, Ed. Debate, 1998.
- *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 1998.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord.). *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Valladolid, Ed. Junta de Castilla y León, 1989.
- *Las lecciones de dibujo*. Madrid, Cátedra, 1995.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS GELABERT, Lino; BORDES CABALLERO, Juan y RUIZ ORTEGA, Manuel. *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Valladolid, Ed. Junta de Catilla y León, 1989.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II. Madrid, Guadarrama, 1969.
- *Sociología del arte*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.
- HARRIS, Enriqueta. “A Caritas Romana by Murillo”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Londres, vol. 27, 1964, pp. 337-339.
- HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del s. XVII*. Madrid, Visor, 1999.

## ***Bibliografía***

HUIZINGA, Johan. *El concepto de historia y otros ensayos*. México DF., Fondo de Cultura Económica, 1946.

JAUSS, Jans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1992.

JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel. ***Sexo y bien común. Notas para la historia de la prostitución en España***. Cuenca, Ed. Ayuntamiento de Cuenca, 1994.

KRAUEL, Blanca. “Los viajeros ingleses y la Inquisición”, *I Coloquio internacional “Los Extranjeros en la España Moderna”*. Málaga, 2003, Tomo II, pp. 477-484.

KRISS, Ernest y KUNTZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 2007.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (Ed.). *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*. Madrid, Tomo I y II, 1930.

- “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Tomo XVII, nº62, 1944, pp. 77-101.

LE GOFF, Jaques. *Pensar la Historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona, Paidós, 2005.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *Mitología en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.

- *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. Londres, Scala Books, 1998.

LUJÁN, Néstor. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Ed. Planeta, 1988.

- “Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche”, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, Coed. C.S.I.C. y Editorial Alpuerto, 1991, pp. 27-36.

- “El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo”, *Velázquez y Sevilla*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 1999, pp. 182-198.

## ***Bibliografía***

- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Planeta, 2012.
- MARÍAS, Fernando y RIELLO, José. “La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con El Greco”, *Teoría y literatura artística en España. Revisión Historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 63-76.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. *Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en éste Alcázar de Madrid, año de 1636*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid, Coed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Polifemo, 2015.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid, 1990.
- MATILLA TASCÓN, Antonio. “La Academia madrileña de San Lucas”, *Goya*, nº 161-162, 1981, pp. 260-265.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Imprenta de A. Pérez y Dubrull, 1884.
- MILICUA, José y PORTÚS, Javier (Eds.). *El joven Ribera*. Madrid, Ed. Museo del Prado, 2011.
- MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra. 1985.
- MORÁN TURINA, José Miguel y PORÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Itsmo, 1997.

## ***Bibliografía***

- MULLER, Priscila. *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America. Del Siglo de Oro a Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, “Juan Bautista Maíno y la Magdalena”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, nº 304, 2003, pp. 425-428.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- *Velázquez*. Madrid, Austral, 1960.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*. Madrid, CEEH y Biblioteca Nacional de España, 2015.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Vicente Salvador Gómez. A propósito de una obra adquirida para el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Tomo 1, 1980, pp. 69-78.
- “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, nº 4, 1982. pp. 281- 289.
  - *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986.
  - *Tres siglos de dibujo sevillano*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), 1995.
  - “El concepto de barroco hoy”. *Ondare*, Donostia, nº 19, 2000, pp. 15-23.
  - *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*. Oviedo, Ayuntamiento de Gijón y KRK ediciones, 2003.
  - *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Edición ampliada por Benito NAVARRETE PRIETO. Madrid, Cátedra, 2010.
- PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Madrid, Cátedra, 1982.
- PITA ANDRADE, José Manuel. “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el VII Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 99, 1952, pp. 223-236.

## ***Bibliografía***

Plinio El Viejo, *Historia Natural. Libro VII*. Madrid, Editorial Gredos, 2003.

PO-CHIA HSIA, Ronnie, “Concilio de Trento”, *El mundo de la renovación católica*. 1514-1770. Madrid, Akal, 2010, pp. 27-44.

PORTÚS PÉREZ, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas. (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1992.

- “Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, tomo V, 1992, pp. 185-210.
- “Indecencia, mortificación y modos de ver la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, nº8, 1995, pp. 55-88.
- “Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, tomo IX, nº9, 1996, pp. 77-105.
- *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española 1554- 1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998.
- “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”, *Anales del Historia de Arte*, Volumen extraordinario, 2008, pp. 135-149.
- “Los Ribera de Osuna en la exposición *El joven Ribera*”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº13, 2011, pp. 64-65.
- *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Museo del Prado, Madrid, 2016.

POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1994.

REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis. “Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y Alonso Cano”, *Atrio*, nº 17, 2011, pp. 5-16.

- “Nuevas aportaciones a la Juno de Alonso Cano: su procedencia y reinterpretación en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, t. 18-19, 2005-2006, pp. 77-83.

RIELLO VELASCO, José María. “Alonso Cano según Lázaro Díaz el Valle”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 17, 2007, pp. 179-192.

## ***Bibliografía***

- RIELLO VELASCO, José María. (Coord.). *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid, Coed. Adaba Editores y Museo del Prado, 2012.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, “Iris, la mensajera de los dioses. (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego)”, *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense, nº14, 2004, pp. 7-31.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BÉZARES, Luis Enrique. *Lo Barroco: la cultura de un conflicto*. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2013.
- SALAZAR, Jaime. *Velázquez, caballero de Santiago*.  
<http://www2.uned.es/master-der-nobiliario/Velazquez%20caballero%20de%20Santiago.pdf> (consultado el 25/5/2017)
- SALORT PONS, Salvador; LÓPEZ AZORÍN, M<sup>a</sup> José y NAVARRETE PRIETO, Benito. “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura Valenciana de la Segunda Mitad del siglo XVII.” *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 292, 2001, pp. 393- 424.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte*. Madrid, 1933.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena. *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*. Madrid, Ed. Alianza, 1995.
- SCHAPIRO, Meyer. *Palabras escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.
- *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.
- SESEÑA, Natalia. *Goya y las mujeres*. Madrid, Taurus, 2004.
- SIMÓN DÍAZ, José. “El arte en las Mansiones Nobiliarias Madrileñas de 1626”, *Goya*, Madrid, nº 154, 1980, pp. 200-205.
- SOTO CABA, Victoria (Coord.). *Arte y realidad en el Barroco I. Modelos del naturalismo europeo en el siglo XVII*. Madrid, Coed. Editorial Universitaria Ramón Aceres y AUNED, 2012.

## ***Bibliografía***

- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (Coord.). *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Madrid, Alianza, 1990.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico en Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Librería general de Victorio Suárez, 1912.  
<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9342>
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. “Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 245, 1989, pp. 61-74.
- VAL CUBERO, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI-XIX”. Pintura, mujer y sociedad*. Tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2001.  
<http://eprints.ucm.es/tesis/inf/ucm-t25605.pdf>
- VALDIVIESO, Enrique. “A propósito de la interpretaciones eróticas en las pinturas de Murillo de asunto popular”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Vol. 75, nº 300, pp. 353-359.
- VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, J. M. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1980.
- VALMOGA Y DÍAZ-VALERA, Dalmiro DE LA. “Una injusticia con Velázquez. Sus probanzas de ingreso en la Orden de Santiago”, *Archivo Español de Arte*. Tomo 33, nº 130, 1960, pp. 191-214.
- VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Siglo XXI, 1986.
- VILLANUEVA, Darío (Coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus Universitaria, 1994.
- VV.AA. Alonso Cano. *Espiritualidad y modernidad artística*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2001.
- VV.AA. *Zaragoza en época de Baltasar Gracián*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001.



## ***Bibliografía***

WEISBACH, Werner. *El arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, Labor, 1934.

- *El barroco. El arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa Calpe, 1942.

WILDSON, Edward M. “El texto de la «Deposición a favor de los profesores de la pintura», de Don Pedro Calderón de la Barca”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 2, 1974, pp. 709-727.

YALOM, Marilyn. *Historia del pecho*, Barcelona, TusQuest, 1997.

ZUBIAURRE, Maite. *Culturas del erotismo en España, 1898–1939*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2014.

## **RECURSOS ELECTRÓNICOS**

<https://archive.org/>

[https://artsandculture.google.com/asset/cristo-recogiendo-las-vestiduras/\\_wHt1cyLlul8XA?hl=es](https://artsandculture.google.com/asset/cristo-recogiendo-las-vestiduras/_wHt1cyLlul8XA?hl=es)

<http://blog.duran-subastas.com/el-dibujo-espanol-en-florenia/http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

<http://ceres.mcu.es/>

<https://commons.wikimedia.org/>

<https://dialnet.unirioja.es/>

[https://elpais.com/diario/2004/11/25/cultura/1101337209\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/11/25/cultura/1101337209_850215.html)

<https://es.wikipedia.org>

<https://es.wikipedia.org>

[https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoBurgos/es/Plantilla100Detalle/1258120719864/\\_/1284274787650/Comunicacion](https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoBurgos/es/Plantilla100Detalle/1258120719864/_/1284274787650/Comunicacion)

<https://play.google.com/store/books>

<https://scholar.google.es/>

<http://web.frl.es/DA.html>

## ***Bibliografía***

<https://www.academia.edu/>  
<http://www.alcalasubastas.es/es/web>  
<https://www.artehistoria.com>  
<http://www.cervantesvirtual.com/>  
<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>  
<https://www.europeana.eu>  
<https://www.evangelizarconelarte.com/exposiciones-visitadas-la-belleza-como-argumento/zurbar%C3%A1n-una-nueva-mirada-en-el-thyssen/>  
<http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/afondo/la-apoteosis-de-hercules/>  
[http://www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/lacasadelpoetaarguijo/casa\\_poeta\\_arguijo.html](http://www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/lacasadelpoetaarguijo/casa_poeta_arguijo.html)  
[http://www.intratext.com/IXT/LAT0230/\\_P2G.HTM](http://www.intratext.com/IXT/LAT0230/_P2G.HTM)  
<https://www.jstor.org/>  
<http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/08/23/ecce-homo-murillo-bellas-artes/761985.html>  
<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ahn/actividades/la-pieza-del-mes/2011/piezadel-mes-2011-mar.html>  
<http://www.muma-lehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/15th-18th-century/ribera-saint-sebastian>  
<http://www.museobbaa.com/obras-del-mes-octubre/>  
<https://www.museobilbao.com/obras-maestras/jose-de-ribera>  
<https://www.museodelprado.es/>  
<https://www.researchgate.net/>  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1425>  
<https://www.todocoleccion.net>  
<https://www.verpueblos.com/castilla+la+mancha/guadalajara/jadraque/foto/1138079/>

